

# MEDIA E MELANCOLIA – O TRÁGICO, O GROTESCO E O BARROCO

MOISÉS DE LEMOS MARTINS

Para Paulo Bernardo Vaz

## 1. DO SUN/BOLÉ AO DIA/BOLÉ

Não vou ocupar-me da melancolia discursiva da narrativa romântica, a melancolia das deambulações do *flâneur*, uma melancolia doce e átona, demissionista, sem outro compromisso com a época que a contemplação da finitude das coisas. Eu diria que a melancolia romântica é mesmo a «bilis negra», diagnosticada pela medicina na Antiguidade, que torna os indivíduos atreitos a ser possuídos pelo Demónio, quer dizer, pelo Diabo (no sentido da sugestão etimológica de *dia/bolé*, uma imagem que se separa e autonomiza)<sup>1</sup>.

Sobre a melancolia discursiva, seja ela doce e átona, ou inconformista, gostaria de convocar aqui um trecho de Camilo Castelo Branco, inserto no capítulo XIX de *A Brasileira de Prazins*. Transcrevo um pequeno diálogo entre o padre Osório e o missionário frei João de Borba da Montanha (o de Varatojo), cujo «confessionário era a sua faina de prospérrimas colheitas para o Céu»:

[...] Não vê, padre João, que esta rapariga está abatida por uma grande amargura que a prende com actos da sua vida passada? Não a vê tão caída, tão melancólica...

1 Este entendimento do que é separado é concomitante ao entendimento daquilo que é diverso. E o diverso, nas palavras de Victor Segalen (1995, I: 747), é apenas «o poder de *Conceber Outrem*». Esta percepção do diverso «faz do conhecimento a sensação da estranheza, do inesperado, do sobre-humano, de 'tudo o que é Outro', sem que seja todavia um objecto aparentado ao correlato de um sujeito no sentido cartesiano» (Christine Buci-Glucksmann, 2005: 51). Pode dizer-se, de facto, retomando esta autora (*ibidem*) que «O vento de ateísmo reivindicado não é a perda do mistério. [...] Um tal vento deixa produzir-se o momento «em que o misterioso participa da vertigem. Porque é no próprio diverso que 'é exaltada a existência'».

– Os melancólicos são os mais vexados pelo Demónio – replicou o egresso. – Veja Galeno e Avicena, que aqui vêm citados. – E folheou o *Brognolo*, até encontrar o texto triunfal.

– Aqui tem; leia, verão que a demência pode ser obra do Demónio.

O padre Osório leu com uma grande ignorância curiosa: *Os demônios acometem mais os melancólicos. Primeiro, porque o humor melancólico com dificuldade se tira e é de sua natureza inobediente e rebelde. Segundo, porque o humor melancólico é mais apto para gerar diversas enfermidades incuráveis, porque, se é muito enxuto, ofende as membranas do cérebro e faz, ao homem doido; se ofende os ventrículos causa apoplexia, e gera raivas, frenesis e ódios; e estes efeitos de melancolia muitas vezes os costuma causar o Demónio, etc.*

É também fundado num entendimento discursivo de melancolia que vemos Vítor Aguiar e Silva publicar, em 2009, *Jorge de Sena e Camões. Trinta anos de amor e melancolia*, um livro recém-laureado com o prémio Eduardo Prado Coelho, que foi um extraordinário homem de cultura da Universidade Nova de Lisboa.

E gostaria de convocar, ainda, neste passo e no mesmo sentido de um entendimento discursivo de melancolia, dois trechos de *O Grande Sertão Veredas*, do incomparável prosador brasileiro João Guimarães Rosa, um no começo da narrativa, outro mesmo no fim.

Eis o primeiro trecho:

O diabo existe e não existe? Dou o dito. Abrenúncio. Essas melancolias. [...] Viver é negócio muito perigoso...

Explico ao senhor: o diabo vige dentro do homem, os crespos do homem – ou é o homem arruinado, ou o homem dos avessos. Solto, por si, cidadão, é que não tem diabo nenhum. Nenhum! – é o que eu digo.

(GUIMARÃES ROSA, 2001: 26)

E a concluir a narrativa:

Amável o senhor me ouviu, minha ideia confirmou: que o Diabo não existe. Pois não? O senhor é um homem soberano, circunspecto. Amigos somos. Nonada. O diabo não há! É o que digo, se for... Existe é homem humano. Travessia

(*ibid.*: 624).

O meu propósito é, todavia, diferente. Não é a análise discursiva da melancolia. É antes o sentido de melancolia que no Ocidente acompanha a deslocação do regime

do discurso para o regime das imagens de produção tecnológica. Vou apoiar-me, particularmente, nas imagens de um vídeo clip. Trata-se do vídeo clip de *Mercy Street*, produzido em 1986 por Matt Mahurin para Peter Gabriel.

Tomo como ponto de partida a figura obsidiante da crise da cultura, que associo, por um lado, ao afundamento dos universais (designadamente ao afundamento das ideias de bom, belo e justo), e por outro lado, ao facto de a sociedade actual se ter convertido numa «sociedade da comunicação generalizada» (Vattimo, 1991: 12), pela implantação global das redes de comunicação electrónica (Castells, 2004). Estamos, com efeito, a ser investidos e mobilizados pelas tecnologias da informação e da comunicação e vivemos hoje na vertigem de um tempo «acelerado» (Virilio, 1995), de «mobilização total» (Jünger: 1930)<sup>2</sup>, ou nas palavras de Peter Sloterdijk (2000), de «mobilização infinita»<sup>3</sup>. Vivemos, pois, numa situação de crise, com este mal-estar de época a configurar a crise da comunidade humana, enfim, a crise do próprio humano, aquilo que nas palavras de Baudrillard (1979) configura a morte do real, ou nas de Žižek (2006) «o deserto do real»<sup>4</sup>.

A paisagem mediática das redes electrónicas de comunicação reflecte esta crise, a de uma existência ‘diabolizada’, não no sentido de uma existência satanizada,

2 «Mobilização total» é uma expressão que Jünger utiliza pela primeira vez no ensaio *Die Totale Mobilmachung*, em 1930. Refere aí Jünger a lição que havia retirado da Primeira Grande Guerra, onde combatera. Ao mobilizar a energia em que transformara a existência por inteiro, a Grande Guerra estabelecia uma ligação total ao mundo do trabalho: «A exploração total de toda a energia potencial, de que são exemplo estas oficinas de Vulcano construídas pelos Estados industriais em guerra, revela, sem dúvida, da maneira mais significativa, que nos encontramos no dealbar da era do Trabalhador, e que esta requisição radical converte a guerra mundial num acontecimento histórico mais importante do que a Revolução Francesa». Além disso, tão ou mais importante neste processo do que a técnica, que é a face activa da mobilização, é a resposta humana, ou seja, o facto de o trabalhador se mostrar disponível para ser mobilizado (Jünger, 1990: 115). Quanto à aceleração e à mobilização da época, pensemos ainda em Edmundo Cordeiro (1999) «Técnica, mobilização e figura. A técnica segundo Ernest Jünger»; Virilio (1995) *La vitesse de libération*; e Bauman (2003) *La vie en miettes*. E lembremos, especificamente, as palavras de Jünger (1990: 108): «a mobilização total [...] é, em tempo de paz como em tempo de guerra, a expressão de uma exigência secreta e constrangedora à qual nos submete esta era das massas e das máquinas».

3 «O projecto da modernidade assenta [...] numa *utopia cinética*: a totalidade do movimento do mundo deve converter-se na execução do projecto que temos para ele. Progressivamente, os movimentos da nossa própria vida identificam-se com o movimento do mundo [...] O sujeito decisivo da modernidade é fazer natureza» (Sloterdijk, 2000: 23).

4 «Especialmente hoje, o real não passa de matéria morta, de corpos mortos, de linguagem morta – sedimentação residual [...] a pretensão ecológica fala das energias materiais, mas esconde que o que desaparece no horizonte da espécie é a *energia do real*, a realidade do real e a possibilidade da gestão do real, seja ela capitalista ou revolucionária [...]» (Baudrillard, 1979: 70).

ontologicamente pervertida, a servir as forças do mal, mas no sentido de existência separada. *Dia/bolé* contrapõe-se, com efeito, a *sun/bolé*, uma imagem que reúne.

Precipitados na imanência, vivemos, pois, uma existência separada. Este mundo separado é um mundo estruturalmente fragilizado e faz-se acompanhar pelo sentimento de *perda daquilo que nunca se teve* e pelo sentimento de *espera daquilo que nunca se terá*. Este duplo sentimento é a consequência da concepção contemporânea do mundo, encarado este sem génese nem apocalipse, o que quer dizer, sem fundamento nem futuro redentor.

A percepção da crise e os sentimentos de perda e de espera são melancólicos, dado terem o sentido trágico de um problema sem solução. Na contemporaneidade, a nossa situação é, pois, de desconforto e mal-estar: os passos por onde vamos a caminho deixaram de poder apoiar-se em «rocha, cabo ou cais» (Sophia Mello Breyner)<sup>5</sup>, que nos garantam um fundamento sólido, um território conhecido e uma identidade segura, e são hoje de desequilíbrio e inquietação, figurando a condição humana como enigma e labirinto, sendo os nossos passos incertos, ambivalentes e desassossegados, no permanente movimento de uma viagem de travessias sem fim<sup>6</sup>.

## 2. A VERTIGEM

Toda a história da cultura ocidental é um percurso organizado pelo *logos*, uma palavra que é também razão, e pelo *simbólico*, uma fala que reúne o que se encontra estruturalmente disperso. A revolução das imagens, iniciada com as máquinas ópticas no século XIX e concluída com as máquinas informáticas e electrónicas no século XX, tem deslocado, todavia, a civilização da palavra para a imagem, de um território reunido em unidade pelo *sun/bolé*, para um mundo separado e disperso numa multiplicidade pelo *dia/bolé*<sup>7</sup>. Este mal-estar de civilização compreende ameaças, medos e riscos, e é declinado pelos temas da crise e do fim. Temos sido governados nas últimas décadas, de facto, pela vertigem da crise e do fim<sup>8</sup>. Com o afundamento das nossas crenças

5 Sophia de Mello Breyner, Poema «Procelária», in *Poesias do livro Geografia* (I, II, III), 1962. [www.maricell.com.br/sophiandresen/sophiar7.htm](http://www.maricell.com.br/sophiandresen/sophiar7.htm)

6 Veja-se, neste sentido, Martins (2002a, 2002b, 2010).

7 Veja-se, neste sentido, Martins (2009).

8 Ver, neste sentido, *Que valores para este tempo?*, actas de Conferência homónima, editadas pela Fundação Calouste Gulbenkian em 2007.

tradicionais e com o processo de deslegitimação de toda a palavra de autoridade, a vertigem tomou o nome de crise da razão histórica, crise do sentido, enfim, crise do humano. Ouvimos falar também de outras vertigens: crise das grandes narrativas (Lyotard), fim das ideologias (Bell), crise da verdade (Heidegger), adeus ao corpo (Le Breton) e advento do último homem (Fukuyama).

Entretanto, tem-se acentuado a ideia de crise do humano, à medida em que passamos a falar de vida artificial, de fertilização *in vitro*, de «barrigas de aluguer», de clonagem, replicantes e cyborgs, de adeus ao corpo e à carne, de pós-orgânico e de trans-humano. E também à medida que se desenvolve a interacção humana através do computador, onde os *chats* da Internet, os jogos electrónicos, e as novas redes sociais, como o *Second Life*, o *Facebook* e o *Twitter*, por exemplo, instabilizam as tradicionais figuras de família e comunidade, para em permanência as reconfigurar. Acima de tudo, é a completa imersão da técnica na história e nos corpos que tem tornado problemático o humano. E são as biotecnologias e a engenharia genética, além do desenvolvimento da cultura ciberespacial, as expressões maiores desta imersão.

Nestas circunstâncias em que *bios* e *technê* se fundem e em que a própria figura do homem se torna problemática, a palavra como *logos* humano entrou também em crise. O homem deixou de ser «animal de promessa», como o havia definido Nietzsche (1887, II, § 1), porque a sua palavra já não é capaz de prometer. Onde ele se revê hoje é sobretudo nas figuras que acentuam a sua condição transitória, tateante, contingente, fragmentária, múltipla, imponderável, nomádica e solitária.

### 3. O TRÁGICO, O BARROCO E O GROTESCO

Este mal-estar de época remete para um imaginário de formas trágicas, barrocas e grotescas (Gonçalves, 2009)<sup>9</sup>. O *trágico* é uma figura que normalmente vemos associada à literatura – é uma forma literária. O *barroco* é uma figura que assinala um movimento e um momento da história da arte ocidental. O *grotesco* é uma figura que exprime uma sensibilidade estética.

Como formas do imaginário, o trágico, o barroco e o grotesco são todas, todavia, figuras que exprimem a condição humana: a sua ambivalência e desassossego, o seu

<sup>9</sup> Em 2002, escrevi «O trágico como imaginário da era mediática» (Martins 2002a); e, em 2003, *Ensino Superior e melancolia* (Martins, 2003).

desequilíbrio e vertigem, o enigma e o labirinto que a constituem. Enfim, são formas de uma vida que não conhece sossego. O trágico, o barroco e o grotesco são figuras avessas à ideia de totalização da existência, o que quer dizer, que são figuras avessas à sua ideia de perfeição e de harmonia. São figuras que declinam um destino, enfim uma condição, sacudida pela vertigem do fragmentário, do marginal, do mundano e do profano; e são, além disso, figuras que nos dão a ver o carácter viscoso, sinuoso, titubeante e labiríntico da condição humana.

As formas do imaginário podem ter na cultura uma existência ostensiva, ou então discreta, ou ainda secreta. Na era dos *media*, o trágico, o barroco e o grotesco têm uma existência ostensiva. Sabemos, desde Nietzsche, e vemos Barthes (1942), primeiro, e Maffesoli (2000), depois, insistir neste ponto, que *o trágico se opõe ao dramático* (num caso, temos contradições superadas por uma síntese – *o dramático*; noutro caso, temos contradições sem resolução do conflito – *o trágico*). Por sua vez, Heinrich Wölfflin assinala que *o barroco se opõe ao clássico* (num caso, temos formas de linhas direitas e superfícies planas – *o clássico*; noutro caso, temos formas de linhas curvas, de dobras e de superfícies côncavas – *o barroco*). E, de acordo com Victor Hugo, *o grotesco opõe-se ao sublime* (num caso, temos as formas de um mundo elevado, equilibrado e harmónico – *o sublime*; noutro caso, temos as formas desproporcionadas de um mundo rebaixado, invertido e sem harmonia – *o grotesco*).

Estas três formas do imaginário, o trágico, o barroco e o grotesco, são dinâmicas e partilham características semelhantes: em todas elas a vida e o mundo são instáveis, ambivalentes, sinuosos, fragmentários, palpitantes, se bem que efêmeros e imperfeitos. Mas também são de assinalar diferenças entre elas. Desde a Contra-Reforma que *o barroco* se eleva da turbulência mundana às alturas, ou seja, às abóbadas e aos tronos, à procura de um acesso ao absoluto. Mas não há dúvida de que se equivocou ao identificar o eterno com o poder absoluto dos reis e com a dogmática e a catequese dos príncipes da Igreja. Benjamin (1927) bem denunciou o «cadáver» humano, que consistiu em tornar absolutos a catequese e a dogmática da Igreja, e também o poder despótico dos reis<sup>10</sup>.

10 Refiro-me à tese de doutoramento, *A Origem do Drama Barroco Alemão*, que Benjamin apresentou e viu recusada na Universidade de Francoforte. Redigida entre 1923 e 1925, apareceu apenas em 1927. À tragédia grega, que mostra a luta do herói contra o destino, ou seja, contra as forças do mito, Benjamin opõe o *Trauerspiel* barroco, que coloca em cena a visão pessimista, inspirada tanto na Contra-Reforma como no protestantismo alemão, de um mundo de que desertou a graça divina e cujas personagens se entregam à

O *grotesco*, por sua vez, é voraz e corrosivo. Nada nele se salva, nem mesmo o absoluto. O sistema de valores é subvertido, posto de pernas para o ar. O olhar grotesco rebaixa tudo o que atinge e precipita-o nos abismos da existência. No grotesco, a abertura devém cavidade, concavidade, prega, requebro, linha curva. Quanto ao *trágico* entrega-se à vida com inquietude e melancolia, que são atitudes próprias de um ser que se empenha num destino incerto, sem nenhuma promessa de desenlace feliz, portanto, sem redenção. O trágico vive esta contradição: alimenta-se de uma certeza que lhe escapa sempre e esgota-se a promover impossibilidades, que imagina como eternidades.

A ostensividade destas formas é evidente na idade dos *media*, sobretudo das novas tecnologias da informação e da comunicação. Omar Calabrese (1987) fala de uma «idade neobarroca»; Muniz Sodré e Raquel Paiva (2002), de um «império do grotesco»; Michel Maffesoli (2000), de um «regresso do trágico». E Albertino Gonçalves (2009) faz a síntese das três.

#### 4. AS FIGURAS MELANCÓLICAS EM *MERCY STREET*

*O fluxo, a fluidez, a hibridez.*

Antes de mais nada, tem sentido assinalar o ambiente líquido (Bauman) de *Mercy Street*, que tem na narrativa um carácter obsidional, de tal maneira a habitam as ondas do mar e o terreno instável das areias do deserto. A indefinição das formas humanas (rostos e mãos ganham forma num reino de sombras, quase se diluindo no relevo de uma paisagem desoladora), ajudam a projectar o destino humano como uma viagem tão labiríntica quão enigmática e o humano como um híbrido de sombra e luz, cuja textura parece fazer corpo com as sombras do deserto, com os fluxos de água e os seus vestígios se confundem com as pegadas de um animal.

*A paisagem de abandono e de desamparo.*

Seja o mar, o deserto, a casa ou os corpos, estamos sempre perante paisagens desabrigadas: um mar sem porto de abrigo; um deserto sem terra prometida; uma casa que não é um lar, acoitando antes as sombras de uma ruína; corpos distorcidos, retorcidos,

inacção, às intrigas de corte, enfim, a uma intérrmina melancolia. Marc Sagnol (2003) analisou esta «teoria da melancolia», no livro *Tragique et tristesse*.

desfigurados, animalizados, ou então, como formas indistintas e enigmáticas, a fazer lembrar as figurações de humano e inumano da pintura de Francis Bacon.

*A súplica.*

A figura da súplica é-nos insinuada por uma silhueta de mãos-postas, com um terço entrançado; pelo recorte de uns joelhos flectidos em pose de arrependimento; por um rosto recolhido em prece; pela silhueta de um padre que surge da sombra. Estes gestos não passam de «fortalezas vazias» (Bruno Bettelheim), erguidas desamparadamente contra a inclemência do tempo. Também existem mãos e dedos que se procuram tocar, mas que não chegam nunca a encontrar-se: mãos ressequidas, em suspenso, sem sentido; dedos que se estiram para coisa nenhuma; um braço que de repente se ilumina, para logo naufragar na noite, ao abandono; de todas as vezes, o corpo humano se projecta para um apoio que sempre lhe falta, na busca vã de uma amarra que o segure.

*O labirinto e a ideia de viagem.*

A viagem é aqui figurada enquanto *travessia*: uma viagem com perigos, uma aventura entre a vida e a morte – porque labiríntica, nela podemos perder-nos<sup>11</sup>. Em travessia errante, arrastamo-nos, tocando para diante o nosso barco, com as mãos ou com os remos, numa paisagem desoladora, a de um deserto de areias movediças, onde escaldamos os pés. Remamos, remamos sempre, mesmo que a travessia seja trágica e o barco encalhe em alto-mar, sem norte, porque no horizonte sombrio nenhuma estrela ilumina a noite ou aponta um caminho.

*A travessia contraposta à passagem.*

Na passagem existem dois pontos, o de partida e o de chegada, pelo que o caminho está estabilizado e quase dá para esquecer a viagem. Já na travessia, dá-se o contrário: praticamente, tanto nos esquecemos do ponto de partida como do ponto de chegada, e centramo-nos na viagem, que é repleta de perigos e de peripécias<sup>12</sup>.

11 Também João Guimarães Rosa (2001) insiste neste aspecto de associar a travessia a uma viagem particularmente perigosa: «O senhor vê: existe cachoeira; e pois? Mas cachoeira é barranco de chão, e água se caindo por ele, retombando; o senhor consome essa água, ou desfaz o barranco, sobra cachoeira alguma? Viver é negócio muito perigoso» (p. 26); «Assaz o senhor sabe: a gente quer passar um rio a nado, e passa; mas vai dar na outra banda é num ponto muito mais em baixo, bem diverso do em que primeiro se pensou. Viver nem não é muito perigoso?» (p. 51).

12 Esta ideia é uma glosa a João Guimarães Rosa (2001: 80): «Digo: o real não está na saída nem na chegada:



Podemos fazer, por exemplo, a passagem de um rio de uma para outra margem. Nessa experiência, não se esperam sobressaltos nem grandes obstáculos a transpor; espera-se uma viagem tranquila, a menos que a façamos a nado, como assinala João Guimarães Rosa (2001: 51). Nas passagens existe, com efeito, a habitualidade de um caminho conhecido. Coisa diferente é, todavia, a experiência de uma travessia, que nos coloca sempre em sobressalto pela sua perigosidade. É o perigo que a caracteriza fundamentalmente: fazemos a travessia de um oceano; de um mar de tentações; de um deserto...

### *O naufrágio.*

Nas travessias de mares e de oceanos existe sempre esse risco. Na travessia de *Mercy Street*, um barco abriga a solidão de dois indivíduos. Ambos são náufragos. E o barco que os recolhe não os salva propriamente. Na travessia, uns podem chegar mais longe que outros. Mas, em definitivo, o mar é um labirinto que nos afunda em solidão, um labirinto sem brisa, que seja sopro de vida e aponte um horizonte. Até o pássaro que corta os ares voa em sentido oposto ao do movimento do barco, como se de uma premonição se tratasse, avisando-nos sobre o sem-sentido da viagem.

Vendo bem as coisas, é ao naufrágio que estamos condenados, sendo todavia espectadores do nosso próprio naufrágio. Embora, nestas circunstâncias, como escreveu Hans Blumenberg (1990), vejamos «o espectador a perder a sua posição», a construir o barco «a partir dos destroços», afinal a aprender a «arte de sobreviver»<sup>13</sup>. Mas o braço que se ergue em claridade, com os olhos postos numa tábua de salvação, também está condenado ao naufrágio, afundando-se sobre o seu próprio gesto, porque a tábua, que se julgara ser a sua amarra, ela própria se dissipou no ar. Também a claridade, que inesperadamente ilumina uma porta, abre apenas para um rosto sem vida e para águas encapeladas em tumulto. O «naufrágio» é um outro nome do desaparecimento, integrando, pois, uma «estética da desaparecimento» (Virilio, 1980).

### *Narrativa.*

Desde o século XIX que a questão do fim da narrativa tem estado na ordem do dia. Vemos isso numa fileira de autores, que compreende Nietzsche, Freud, Benjamin e Heidegger;

ele se dispõe para a gente é no meio da travessia».

<sup>13</sup> Títulos de vários capítulos do livro de Blumenberg (1990), *Naufrágio com espectador*, traduzido por José Bragança de Miranda para a Vega, retomando o último capítulo da obra de Blumenberg (1985) *Work on Myth* (or *Arbeit am Mythos*, 1979), Massachusetts, MIT Press.

e, depois, numa segunda fileira, onde podemos assinalar Bataille, Klossowski, Blanchot, Guy Debord, Foucault, Lyotard, Deleuze e Derrida; e ainda numa terceira, com nomes como Jean Baudrillard, Mário Perniola e Giorgio Agamben. Em todos estes autores é acentuada a ideia de «crise da experiência», referida por Benjamin no seu famoso texto de 1933<sup>14</sup>, mas que hoje parece em fase imparável pela sua aceleração tecnológica. Agamben fala da impossibilidade em que nos encontramos de nos apropriarmos da nossa condição propriamente histórica, o que torna «insuportável o nosso quotidiano» (Agamben, 2000: 20). Perniola, por sua vez, ao caracterizar a experiência contemporânea, introduz o conceito do «já sentido» e interroga-se sobre o *sex appeal* do inorgânico, que tem tanto de fascinante como de inquietante (Perniola, 1991, 1994, 1998). Quanto a Baudrillard, conhecemos o seu conceito de realização do real como simulacro, enfim, como artifício (Baudrillard, 1981). E Guy Debord (1991: 16) insiste no crescente processo de anestesiamento da vida, quer dizer, no crescente processo de congelação dissimulada do mundo.

Fim da narrativa, empobrecimento da experiência, ou seja, o «desfazer uma ordem para recompor uma desordem»<sup>15</sup>. Em *Mercy Street* não existe uma narrativa. Existem fragmentos de várias narrativas que se misturam, que formam um *puzzle*, colagens de várias narrativas, cujo fio se desvanece aqui para ser recuperado ali, enfim, existe um *patchwork* labiríntico, enigmático e de cadência angustiante. Mas «o conto é sempre o mesmo», como diriam Vladimir Propp, e também Algirdas Greimas e Claude Lévi-Strauss<sup>16</sup>; o encadeamento dos fragmentos funciona como um prenúncio de morte – a morte que é, por excelência, a figura obsidiante deste vídeo clipe.

14 Trata-se de «Experiência e pobreza», texto publicado na *Revista de Comunicação e Linguagens* (2005), n. 34: 317-321, tendo sido publicado pela primeira vez em alemão em *Die Welt im Wort*, n. 10, 7 de Dezembro de 1933. Foi o tema da modernidade, configurado por Nietzsche como «doença histórica» e como época em que nada chega à «maturidade», que inspirou o tema de Benjamin sobre a modernidade como época do declínio da experiência. Veja-se, por exemplo, Benjamin (1992: 28): «a experiência está em crise e assim continuará indefinidamente»; e também (*ibid.*: 34): «quase nada do que acontece é favorável à narrativa e quase tudo à informação».

15 Desfazer uma ordem para recompor uma desordem – retomo aqui, glosando-o, um trecho do romance *Cobra* de Severo Sarduy (1972, 17): «a escrita é a arte de decompor um dado e de derribar uma ordem. A *Señora* tinha descoberto o Indiano nos vapores de um banho turco, perto de Marselha. Ela ficou de tal modo sobressaltada...». Ainda a propósito de dobras, linhas curvas e concavidades do humano, Albertino Gonçalves (2009) escreveu «Dobras e Fragmentos: a Turbulência dos Sentidos na Publicidade de Automóveis», um capítulo da obra *Vertigens. Para uma Sociologia da Perversidade*.

16 Veja-se, neste sentido, Jean-Claude Coquet, «Linguistique et Sémiologie» (1987: 10-11).

*A figura obsidiante da morte.*

Em *Mercy Street*, todos os rostos têm a noite nos olhos, mais se parecendo com caveiras. Os corpos são, por vezes, meio translúcidos, desfigurados pelo movimento da água, baloiçando, inertes, quais troncos de árvore. Ou então, são corpos animalizados, ressequidos, fossilizados na areia. Lembrando Paul Virilio, sem dúvida que a morte é uma figura a inscrever na «estética da desapareição».

## BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. (2007) *Que valores para este tempo?* (Actas de Conferência na Fundação Gulbenkian, Lisboa, 25-27 de Outubro de 2006), Lisboa: Fundação Gulbenkian & Gradiva.
- AGAMBEN, Giorgio (2000) [1978], *Enfance et Histoire*. Paris: Payot & Rivages.
- AGUIAR E SILVA, Vítor (2009) *Jorge de Sena e Camões. Trinta anos de amor e melancolia*. Coimbra: Angelus Novus.
- BARTHES, Roland (1942) «Culture et tragédie. Essais sur la culture». [www.analitica.com/bitblbio/barthes/culture.asp](http://www.analitica.com/bitblbio/barthes/culture.asp) (consultado em 10 de Fevereiro de 2010).
- BAUDRILLARD, Jean (1981) *Simulacres et Simulation*. Paris: Galilée.
- BAUDRILLARD, Jean (1979) *De la séduction*, Paris: Galilée.
- BAUMAN, Zygmunt (2003) [1995], *La vie en miettes*. Cahors, Editions du Rouergue.
- BENJAMIN, Walter (2005) [1933] «Experiência e pobreza», *Revista de Comunicação e Linguagens* n.º 34: 317-321.
- BENJAMIN, Walter (2004) [1927] *A origem do drama trágico alemão*. Lisboa: Assirio & Alvim.
- BENJAMIN, Walter (1992) [1936-1939], «O narrador. Reflexões sobre a obra de Nicolai Lesskov», in *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, Lisboa, Relógio d'Água, pp. 27-57.
- BLUMENBERG, Hans (1990) *Naufrágio com espectador*. Lisboa: Vega.
- BREYNER, SOPHIA DE MELLO (1962) «Procelária», in *Poesias do livro Geografia* (I, II, III).
- BROWNING, Mark (2007) *David Cronenberg. Author or film-maker?*. Bristol: UK & Chicago-USA.
- BUCI-GLUCKSMAN, Christine (2005) *Au-delà de la mélancolie*. Paris: Galilée.
- CALABRESE, Omar (1987) *A Idade Neobarroca*. Lisboa: Edições 70.
- CASTELLS, Manuel (Ed.) (2004) *The network society: a cross-cultural perspective*. Northampton, MA, Edward Elgar.
- CASTELO BRANCO, Camilo (1984) *A brasileira de Prazins: cenas do Minho*. 2.ed. Lisboa: Ulisseia. Disponível on-line, em pdf. Consultado a 14 de Junho de 2010. [www.helele.com](http://www.helele.com)

- nabbarbas.net/BiblioLus/Textos/Brasileira%20Prazins%20-%20Camilo.pdf
- COQUET, Jean-Claude (1987) «Linguistique et Sémiologie», *Actes Sémiotiques – Documents*. EHESS – CNRS, pp. 5-13.
- CORDEIRO, Edmundo (1999) «Técnica, mobilização e figura. A técnica segundo Ernest Jünger». *Revista de Comunicação e Linguagens*, 25/26.
- DEBORD, Guy (1991) [1967] *A sociedade do espectáculo*, Lisboa, Mobilis in Mobile.
- GONÇALVES, Albertino (2009) *Vertigens. Para uma sociologia da perversidade*. Coimbra: Grácio Editor.
- GUIMARÃES ROSA, João (2001) [1967] *O Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. Na base da 5.<sup>a</sup> edição (1967).
- JÜNGER, Ernest (1990) [1930] *La mobilisation totale*, in *L'Etat Universel – suivi de La mobilisation totale*. Paris: Gallimard.
- KRISTIVA, Julia (1987) *Soleil noir. Dépression et mélancolie*. Paris: Gallimard.
- LYOTARD, Jean-François (1993) *Moralités post-modernes*. Paris: Galilée.
- MAFFESOLI, Michel (2000) *L'instant éternel. Le retour du tragique dans les sociétés postmodernes*. Paris: Denoël.
- MARTINS, Lurdes Cândio (Org) (2002) *Utopia e melancolia*. Lisboa: Colibri/Faculdade de Letras de Lisboa.
- MARTINS, Moisés (2010) «A mobilização infinita numa sociedade de meios sem fins», *ÁLVARES, Cláudia & DAMÁSIO, Manuel (Org.) Teorias e práticas dos media. Situando o local no global*. Lisboa, Edições Lusófonas.
- MARTINS, Moisés (2009) «Ce que peuvent les images. Trajet de l'un au multiple», *Les Cahiers Européens de l'Imaginaire*, CNRS, 1: 158-162.
- MARTINS, Moisés (2003), *Ensino Superior e melancolia*. Viana do Castelo: Instituto Politécnico de Viana do Castelo.
- MARTINS, Moisés (2002a) «O trágico como imaginário da era mediática». *Comunicação e Sociedade* n.º 4.
- MARTINS, Moisés (2002b) «O Trágico na Modernidade» [versão inglesa: «Tragedy in Modernity»]. *Interact, Revista online de Arte, Cultura e Tecnologia*, n.º 5. [www.interact.com.pt](http://www.interact.com.pt)
- Mélancolie. Génie et folie en Occident* (2005) com a Direcção de René Clair, Catálogo da Exposição homónima, que decorreu no Grand Palais, em Paris, de 10 de Outubro de 2005 a 16 de Janeiro de 2006; e também em Berlim, de 17 de Fevereiro a 7 de Maio de 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich (1988) [1887] *Genealogia da Moral*. São Paulo: Companhia das Letras.
- PERNIOLA, Mario (2004) [1994], *O Sex Appeal do Inorgânico*. Ariadne: Lisboa.

- PERNIOLA, Mario (1998) «Sentir a diferença», AA. VV., *Metamorfoses do sentir*. Porto: Balletteatro Edições, pp. 6-19.
- PERNIOLA, Mário (1993) [1991] *Do Sentir*. Lisboa: Presença.
- PLASSERAUD, Emmanuel (2007) *Cinéma et imaginaire baroque*. Nord-Pas de Calais: Presses Universitaires du Septentrion.
- SAGNOL, Marc (2003) *Tragique et tristesse*. Paris: Editions du Cerf.
- SARDUY, Severo (1972) *Cobra*. Paris: Seuil (traduzido do espanhol por Philippe Sollers e pelo autor).
- SARTRE, Jean-Paul (1938) *La nausée*. Paris: Gallimard.
- SEGALEN, Victor (1995) *Œuvres complètes*, I, H. Bouillier (dir.), Paris: Laffont.
- SLOTERDIJK, Peter (2000) *La mobilisation infinie*. Christian Bourgois Ed.
- SODRÉ, Muniz & PAIVA, Raquel (2002) *O império do grotesco*, Ed. Mauad.
- VATTIMO, Gianni (1991) *A sociedade transparente*. Lisboa: Edições 70.
- VIRILIO, Paul (2009) [1980] *The aesthetics of disappearance*. Los Angeles: Semiotext(e).
- VIRILIO, Paul (1995) *La vitesse de libération*. Paris, Galilée.
- ŽIŽEK, Slavoj (2006) [2002] *Bem-vindo ao deserto do real*. Lisboa: Relógio d'Água.

#### VÍDEO CLIP

- PETER GABRIEL (1986) *Mercy Street*, Dir. Matt Mahurin.